

Por qué creo en las mentiras de *La diabla* y *El arma* de Horacio Castellanos Moya

Voy a hablar en primera persona, como los personajes de las dos novelas de Horacio Castellanos Moya. Y hablar en primera persona va a significar hablar sobre mi lectura personal de estos dos textos literarios: *La diabla en el espejo* —de cariño, *La diabla*—, publicada en España (Editorial Linteo, 2000) y *El arma en el hombre* —de cariño, *El arma*—, aparecida un año más tarde, en México (Tusquets Editores). De esta manera, quiero curarme en salud del intento de descifrar lo que el autor quiso decir. Leí los dos libros con fe, incluso quizás con ingenuidad y también con cariño. Claro que, a la hora de escribir, tendré que abandonar la comodidad de la fe y hurgar en mi ingenuidad. El cariño no sé si podré ponerlo a un lado. Pero si insisto en que se trata de “mi lectura” es porque deseo manifestar de forma expresa mi profundo sentimiento de cercanía existencial y afectiva hacia esos dos libros que, al igual que este ensayo, se gestaron fuera de El Salvador.

La diabla y *El arma* son dos novelas que invitan a ser leídas en pareja. Otro compatriota radicado en Nuevo México, Rafael Lara Martínez, en su ensayo crítico sobre ambas explica que: “Las obras pueden leerse aisladamente; pero existen múltiples conexiones que sugieren una lectura conjunta. Los dos héroes principales —Laura Rivera y Robocop— aparecen desdibujados y sin interioridad en el medio de la otra novela”. La conexión más obvia, la bisagra que une ambos relatos, es el cadáver de Olga María de Trabanino, amiga íntima de la protagonista de *La diabla* y víctima de la pistola del protagonista de *El arma*. Para el escritor chileno Roberto Bolaño, “el asesinato de esa pobre ama de

casa burguesa constituye uno de los vértices de la narrativa de Castellanos Moya”. Olga María es la razón de que la diabla aparezca en *El arma* y el hombre aparezca en el espejo de *La diabla*.

Ambas novelas me hablan del período de la posguerra salvadoreña, un período que no ha terminado y que ha marcado mi vida adulta. Laura y Robocop son mis contemporáneos, quizás un poco mayores que yo, pero casi caemos en la misma generación. Ambas novelas comparten el escenario de la capital, San Salvador, mi ciudad natal y vital. Ahora vuelvo un poco atrás. Hace unas pocas líneas dije que las dos novelas “me hablan”, en un sentido bien literal, porque son vaciamientos orales, confesiones de dos subjetividades, hechas al oído de alguien que escucha con atención (y mi atención viene de lo que he explicado antes). Son monólogos que confían una serie de vivencias personales en esa supuesta época de reconciliación nacional, como dicen las versiones oficiales, que siguió a la firma de los acuerdos de paz entre el gobierno y la guerrilla, en 1992, en El Salvador. Este trasfondo histórico común también convoca a la lectura conjunta.

Quizá sea pertinente hacer una profesión de fe. Creo en los personajes de Castellanos Moya, desde la primera hasta la última página. Me convencen. Pongo a Laura y Robocop como iconos en un díptico imaginario, unidos por la bisagra del cadáver de Olga María: estos son los noventa en San Salvador. Y cuando digo que me convencen y que los convierto en iconos de mi díptico no quiero decir otra cosa, sino que me parecen familiares, los creo reales: solo les falta tener un cuerpo para

que mi mano los sienta de carne y hueso. Tan buena me parece la representación. Y la palabra verosímil aquí es muy suave. Pero cuando me salgo del pacto literario y cierro los libros, entonces puedo cuestionar mi propia fe de lectora: ¿por qué creo en estos personajes?, ¿por qué acepto la representación de estos compatriotas tan fácil y felizmente?, ¿por qué leo la palabra de Castellanos Moya con peso de realidad?

Umberto Eco me enseñó que la semiótica “es la disciplina que estudia todo lo que puede usarse para mentir” (Eco, p. 31), ya que un signo está en lugar de otra cosa que no debe existir o subsistir, en el momento en cual el signo la represente. Quizás puedo creer que las novelas de Castellanos Moya me mienten muy hábilmente, tal como Eco lo explica. Están hechas de esos signos que están en lugar de los discursos de esos individuos que bien podrían ser reales —valga la redundancia—, en la realidad salvadoreña finisecular.

Már tarde, Jacques Derrida me dijo que no hay tal correspondencia entre signo y cosa o, en terminología de Saussure (a quien en realidad estudié antes que a Eco), entre significante y significado, es decir, entre la palabra oral o escrita y el concepto mental de la realidad referida por ella (Derrida, p. 112). El discurso está despegado de la realidad, por su carácter arbitrario y convencional, algo que el mismo Saussure ya había señalado. Un significante me remite a otro significante y así, sucesivamente, hasta el infinito. Al despojar al lenguaje de un referente fijo —centro u origen, en palabras de Derrida—, todo se convierte en discurso, en una cadena interminable de palabras, donde no hay un punto extra-lingüístico del cual sujetarse (Derrida, p. 116). Desde esta perspectiva, los monólogos de Laura y Robocop me remiten a discursos caracterizados socialmente y me advierten que los cuerpos de carne y hueso están fuera de todo alcance o, si voy hasta las últimas consecuencias, ni siquiera puedo saber si existen.

Como es mi confesión, he de decir que ambas posturas teóricas, tal como las estoy entendiendo, me ayudan a construir mi lectura. El escritor realiza su trabajo de prestidigitación, de engaño, con signos, con palabras; estas palabras me remiten a otras palabras o, para mejor decir, a discursos que circulan fuera del ámbito de la ficción literaria, en ese terreno tejido de discursos, que vienen y van, que se dicen y se contradicen, que entiendo como realidad material, construcción inteligible, signica, de lo real en que vivo. Quiero ser derrideana, por-

que no puedo escaparme del discurso, pero sin ser nihilista, porque tampoco puedo escaparme de lo real.

Dicho esto, decidida a seguir creyendo, voy a los textos para justificar mi fe.

Con *La diabla* me ocurre que la primera línea me dice quién habla y a quién le habla: “No es posible que una tragedia semejante haya sucedido, niña” (p. 11). En mi experiencia, decirle “niña” a alguien es marca de feminidad, por el lado del emisor y del receptor. Estoy ante un diálogo de mujeres. Al continuar la lectura, me voy dando cuenta que estoy “escuchando” a la misma mujer hablar todo el tiempo, en diferentes situaciones y lugares, que bien puedo identificar, en cada caso. Ella está hablando siempre con la misma interlocutora, esa “niña”, cuyo nombre nunca llego a saber. También he sentido ya que la textura del diálogo es el chisme mismo o, en salvadoreño, el *chambre*. Laura Rivera, la protagonista, cuya voz abarca todo el espacio narrativo de *La diabla*, está vaciándose con una amiga suya, alguien en quien confía plenamente.

Puedo identificar situaciones y lugares ayudándome de los títulos de los capítulos y de los comentarios de Laura, alusivos al momento mismo en que habla. La novela está estructurada en nueve capítulos. El título de cada uno me va dando pistas para ubicar el lugar o el acontecimiento preciso, en el cual tiene lugar la voz. Así, por ejemplo, en “El entierro”, el capítulo segundo, estoy oyendo el *chambre* de Laura durante los funerales de su amiga íntima Olga María. Ahora bien, lo que más me gusta y me sitúa de modo definitivo en las circunstancias de la producción del discurso son los comentarios que se filtran en el monólogo de Laura. En ellos alude a algo que la rodea, en ese momento, ya sea un comentario sobre el clima, sobre la gente que ve, sobre su propio cuerpo, su ropa, etc. Y cito del capítulo en cuestión, mientras va manejando el carro rumbo al cementerio:

Detesto manejar en los entierros. La gente la odia a una; se hacen los grandes embotellamientos. Me siento como que estoy en vitrina. Si no fuera tan amiga de Olga María me hubiera ido directamente al cementerio, sin seguir el cortejo; es lo que acostumbro hacer cuando la gente no es tan cercana. Alcanzame ese casete de Miguel Bosé. Papacito. Me encanta. Ya enfrió el aire acondicionado, qué bueno. No sé por qué esa carroza va tan despacio. Casi no avanza.

¿Qué le pasará? Quizás se debe a que vamos demasiados carros. Te aseguro que este es uno de los cortejos más numerosos en los últimos tiempos (p. 47).

Parte de la textura de la oralidad y del *chambre*, estas alusiones dan redondez a la protagonista —la retratan— y, en mi opinión, resultan claves para hacer real y creíble la mentira de los signos literarios. Esos espacios tan bien logrados borran la intervención del letrado para hacerme creer que estoy ante la explosión de una subjetividad, que sale a borbotones, a pesar de ella, casi sin querer, con absoluta naturalidad. Son esos espacios los que me crean la ilusión de estar oyendo a alguien hablar desde su yo más íntimo, sin censura, sin tapujos.

Con *El arma* resulta ser que creo, a pesar de la forma. Ahora me explico. Mi creencia pasa por la mediación del escritor, del letrado, del dueño de las palabras, que me entregan la voz de Robocop, este ex combatiente del ejército salvadoreño. La primera persona que se me hace patente, desde la primera línea, “Los del pelotón me decían Robocop” (p. 9), es una voz masculina, pero muy pulida, casi sin trazos de oralidad, ni mucho menos esos comentarios de *La diabla*, que me indican cuándo y dónde la palabra es articulada. Horacio Castellanos Moya, en una entrevista, explicó las diferencias del lenguaje de *El arma* con sus otras creaciones novelescas:

Un lenguaje muy distinto al de otras de mis novelas, donde hay una “verbosidad” tremenda, frase larga, con muchas subordinadas. Aquí tenía que ser otro tipo de lenguaje, de contención, que expresara lo que es el sistema nervioso de una persona con estas características y que se mueve de esta manera en el mundo. Una persona que no comenta, sino que actúa; que no duda, sino que ejerce su fuerza. *De cualquier manera no entró en el detalle para rescatar el habla de alguien que sería en la realidad como el protagonista...*

No, en mis dos primeros libros sí tuve una voluntad de recuperación dialectal de cómo se habla en El Salvador, pero en este casi no. Fue más el trabajo de la psicología del personaje y expresada en un lenguaje más universal, porque si me hubiera metido de verdad en un baile



dialectal probablemente no se hubiera entendido nada (“La entrevista”).

Quizás me hubiera gustado no entender nada, pienso, después de leer esta respuesta del escritor, pero lo escrito, escrito está y así es.

Esta diferencia entre *La diabla* y *El arma*, entre las formas de mentir por las que opta el novelista, me lleva a otra consideración. En realidad, debo confesar que mi díptico es bastante deforme. Es una pareja que no podría ser pareja. No se trata de Adán y Eva, en el paraíso terrenal, sino de Laura Rivera y Robocop, en El Salvador. Una mujer de clase alta, ex alumna de la Escuela Americana, que conduce un *BMW* por ciertos sectores de San Salvador, y un ex sargento del batallón Acahuapa, reclutado a la fuerza a los veinte años, entrenado para matar sin pestañear, sin lugar fijo de residencia, al terminar la guerra. Una mujer de la elite y un subalterno.

Y ya que encontré variedad de entrevistas, en la web, voy a recurrir a las explicaciones del escritor para desarrollar mis ideas. Se me ocurrió fue que la subjetividad de una mujer como Laura está al alcance del letrado, mientras que la de alguien como Robocop está lejos lejos de él. ¿Qué dice el escritor sobre su creación “Laura”? “El mundo de Laura lo fui armando de los mundos a los que pertenecí en San Salvador, el mundo de mis amigas, de gente conocida, etcétera; no se me hizo tan complicado” (Verduchi). Ahora, ¿qué dice sobre su creación “Robocop”? “Fue una aventura. Es ponerse en el lado en que uno no está y probablemente nunca esté. Hay que separarse lo más posible de sí mismo y a la hora de corregir hay que quitar mucho de esos rastros que uno va dejando de sí mismo cuando escribe en primera persona” (“La entrevista”).

Femenino y masculino, elite y subalterno: transparencia y opacidad. Va a ser Ricardo J. Kaliman, quien me lleve un paso adelante en mi reflexión sobre la fe. A esta altura, ya disfruté *La diabla* con el gozo y el morbo de quien está oyendo un chamber, en la mesa de la esquina, en ese bar capitalino al cual el escritor le pone *El balcón*, pero que se llama *La ventana*. Creí en la espontaneidad de *La diabla*. Celebré su transparencia. Ahora el momento de la crítica me advierte, con Kaliman, que “la historiografía elitista —las representaciones hegemónicas de los procesos culturales en Latinoamérica— no son en sí mismas la conciencia dominante ni puede tampoco decirse que la dejan ver transparentemente” (p. 111). Eso tocaría también a una construcción literaria, que bien podría colocarse como sujeto de la oración anterior. La reflexión de Kaliman surge a partir de la pregunta que titula su artículo, “¿Cómo reconstruir la conciencia de los subalternos?”. Esta pregunta lo lleva a cuestionarse sobre la capacidad para re-construir y re-presentar, en general, la conciencia, ya sea la de un sujeto en una posición hegemónica o en posición subalterna:

La oposición entre dominantes y subalternos, en consecuencia, no reside en que contemos con reconstrucciones adecuadas de la conciencia de los primeros y no de los segundos (en realidad, más bien podríamos decir que no contamos con la de ninguno), sino que en el caso de los subalternos se hace mucho más difícil el acceso a ese tipo de actividad que es la historia —y otros tipos de discurso—, en la que la conciencia se pone de manifiesto, o al menos a través de la cual podemos intentar atisbar su naturaleza (p. 111).

No me gustar hablar de naturaleza y tampoco me convence del todo hablar de “conciencia”, tal como lo hace Kaliman, pues me suena a substrato pre-discursivo, que el lenguaje debe traducir. Entiendo con Eco que solo se puede mentir sobre tal substrato y prefiero quedarme con esa explicación del juego entre lo real y los signos, que construyen realidades. La opacidad de *El arma*, esa dificultad de la cual habla el escritor para armar una versión creíble de este personaje masculino, me lleva a preguntarme sobre las condiciones de posibilidad del discurso. Por más que el escritor quiera separarse de su personaje, ocultarse tras la textura de su lenguaje literario, si quiere construir una narrativa realista, tipo confesional, en primera persona —y es lo que Castellanos Moya quiere hacer—, debe pre-

sentar una situación plausible, donde tenga lugar la confesión de Robocop.

La confesión es una práctica cristiana que, de acuerdo con las investigaciones de Michel Foucault, conduce al descubrimiento del yo. Dice el filósofo francés que en el cristianismo, “cada persona tiene el deber de saber quién es, esto es, de intentar saber qué es lo que está pasando dentro de sí, de admitir las faltas, reconocer las tentaciones, localizar los deseos, y cada cual está obligado a revelar estas cosas o bien a Dios, o bien a la comunidad” (*Tecnologías*, p. 81). En los dos libros de Castellanos Moya se producen confesiones en el sentido que Foucault apunta, confesiones que llevan a la verbalización del yo, al discurso de la subjetividad.

Durante la lectura de *El arma*, me pregunté cómo se producía la confesión de Robocop, ante quién estaba hablando, por qué contaba su historia. Contrario a lo que ocurre en *La diabla*, donde creo saber con quién, dónde y por qué Laura está hablando, en *El arma* no se me revelan las condiciones de posibilidad de la confesión, sino hasta el final. Beatriz Cortez, en un ensayo sobre el testimonio centroamericano, se hace las mismas preguntas sobre el testimonio de Robocop:

¿por qué la narración?, ¿ante quién está confiando Robocop la historia que leemos? [...] La respuesta nos llega hacia el final de la novela, cuando Robocop explica que se encuentra en Texas, ante Johnny, un chicano que se identifica como agente estadounidense de narcóticos. Para entonces Robocop no sólo ha perdido su libertad sino también un pedazo de frente: una esquirla se la había volado. En ese momento, Johnny le hace una propuesta reveladora [...]: “el trato era éste: yo les contaba todo lo que sabía y, a cambio, ellos me reconstruirían (nueva cara, nueva identidad)” (p. 131). Y es así como el texto que tenemos ante nosotros se transforma: la narración es el precio que Robocop paga por una nueva identidad, es un acto de entrega más de una larga cadena, en la vida de un mercenario (Cortez).

En ese momento, Robocop adquiere textura de realidad. El relato se redondea y la confesión se llena de sentido. “La constitución de uno mismo en el objeto, en el fin absoluto y permanente de la voluntad, no puede lograrse más que por la mediación del otro”, dice Foucault, en la *Hermenéutica del sujeto* (p. 60). Y el otro que media en la for-

mulación del yo, en *El arma*, es Johnny, el hombre que puede salvar a Robocop, darle otra oportunidad para vivir, asegurarle un nuevo lugar en el mundo, donde pueda seguir haciendo lo que sabe hacer. Robocop habla para salvar su pellejo. En este momento de su vida, se ve forzado a hablar. Su confesión no es en absoluto gratuita: "Pero tenía que decidirlo ahora mismo: o aceptaba o me pondrían en un avión en ruta hacia San Salvador para que me pudriera en la cárcel" (*El arma*, p. 132). Como dice Cortez, "Robocop narra su historia en el contexto de una situación extrema: lo hace para salvar su vida". "Entonces una se entera que el largo monólogo de Robocop, dividido en 37 breves capítulos, se ha producido en territorio norteamericano, a cambio de una 'nueva identidad' y que incluso la des-salvadorenización del lenguaje es un imperativo de las circunstancias: Johnny era chicano, Robocop tenía que producir y traducir un discurso para que él lo entendiera".

Si bien Robocop dice no ser "un desmovilizado cualquiera" (*El arma*, p. 11), su discurso se produce y lo coloca en posición subalterna. Su palabra es entrega al otro, que se reconoce en posición de poder, poder para dar o muerte y del cual Robocop mismo está privado, en el momento de la confesión. Cuando estuvo preso en San Salvador, después del asesinato de Olga María, Robocop no confesó nada: "Hubo otros interrogatorios parecidos, pero no me sacaron palabra. Yo estaba preparado, desde los primeros combates, para resistir en caso de caer en manos del enemigo" (p. 63). Robocop demuestra, en la novela, ser el arma perfecta, el arma en el hombre, y los gringos se quedan con él para convertirlo, como dice Johnny, "en un verdadero Robocop" (p. 132), al servicio de la lucha contra los narcotraficantes.

Las circunstancias y las condiciones de posibilidad no se revelan sólo al final de *El arma*. En la última página del capítulo noveno de *La diablo*, titulado "La clínica", una se entera que Laura está recluida, en el cuarto de una institución de salud, donde hace lo que tan bien ha hecho durante las últimas semanas, hablar con ella misma, habla sola: "dice [mi mamá] que estoy grave de los nervios, que no me encuentro bien de la cabeza, que desde que murió Olga María permanezco alterada, que me la paso hablando sola, que siempre salgo sin compañía como si no supiera que ando con vos" (p. 182). Entonces podrían empezar las preguntas sobre aquella cháchara tan espontánea, en la ige-

sia, en el carro, en el teléfono. Nadie escuchó nunca a Laura. Era la diablo en el espejo, que hablaba para ella misma, que se imagina a su interlocutora ideal, que habla para sortear los golpes de la realidad de la muerte de su amiga. La novela es un engaño de diálogo, el cual termina como el monólogo de alguien que ha perdido el sentido de la realidad. En esta mentira literaria no hay interlocutora, solamente lectora. Y resulta que la condición de posibilidad de este gran chambre fue la pérdida del juicio de la protagonista. El discurso de la mujer no es gratuito, es literario, adquiere otra textura muy distinta, cuando una se da cuenta que ha estado escuchando nueve monólogos, que querían ser diálogos. Aquello que parecía transparente, se me vuelve opaco y veo la mano del escritor, que se me había ocultado todo el tiempo. Ni la mujer grabó sus conversaciones, ni nadie la escuchó: todo viene de la imaginación y del buen oído del letrado.

Curioso que ambos personajes acaban en una institución de salud —Laura, en una clínica en San Salvador, y Robocop, "en el hospital de la cárcel de San Isidro, Texas" (p. 130)—, separados de la sociedad, por su peligrosidad: ella, por el poder destructor de su lengua, y él, por el poder destructor de su cuerpo. Los dos con vida y con posibilidades para salvarse. Eso sí, para volver al mundo a seguir "deleitándolo" con sus correrías. Aquí digo salvarse no en sentido cristiano de vivir en permanente armonía con todo y con todos. El sentido de salvación es mucho más limitado: encontrar un lugar propio, en el mundo para poder seguir. Un lugar donde la lengua de Laura y los otros placeres sensuales de que tanto disfruta puedan seguir siendo; un lugar donde Robocop pueda seguir llevando a término misiones peligrosas, en las cuales se juegue la vida y acabe con la de otros. La realidad no se endereza así nomás, la creencia en el progreso y en el futuro mejor es ya cosa de otros tiempos. Las novelas de Castellanos Moya no auguran paz, ni reconciliación para El Salvador. Ese sabor me queda en la boca después de leer —y escribir mi lectura— sobre *La diablo* y *El arma*.

MARÍA TENORIO
The Ohio State University
Diciembre del 2002

Referencias bibliográficas

Bolaño, Roberto. "Entre paréntesis: Horacio Castellanos Moya". *El Mercurio Online: Las últimas noticias*, 28

- de noviembre de 2002. <http://www.lun.com/Cultura/Opiniones>
- Castellanos Moya, Horacio. *El arma en el hombre*. México: Tusquets, 2001.
- Castellanos Moya, Horacio. *La diabla en el espejo*. Orense: Linteo, 2000.
- Cortez, Beatriz. "La verdad y otras ficciones: visiones críticas sobre el testimonio centroamericano". *Istmo*, 29 de noviembre de 2002. <http://www.wooster.edu/istmo/articulos/testim.html>
- Derrida, Jacques. "Structure, Sign and Play in the Discourse of the Human Sciences". *Twentieth-Century Literary Theory: A Reader*. Ed. K. M. Newton. 2nd ed. New York: St. Martin's P, 1997, pp. 115-120.
- Eco, Umberto. *Tratado de semiótica general*. Barcelona: Lumen, 1977.
- Foucault, Michel. *Hermenéutica del sujeto*. Madrid: La Piqueta, s/f.
- Foucault, Michel. *Tecnologías del yo y otros textos afindes*. Barcelona: Paidós Ibérica, 1991.
- Kaliman, Ricardo. "¿Cómo reconstruir la conciencia de los subalternos?". *Convergencia de tiempos: estudios subalternos / contextos latinoamericanos estado, cultura, subalternidad*. Amsterdam: Rodopi, 2001, pp. 103-116.
- "La entrevista: Robocop es un mercenario contrainsurgente". *Punto G*, 28 de noviembre del 2002. <http://www.puntog.com.mx/2001/20010309/ENA090301.htm>
- Lara Martínez, Rafael. "Cultura de paz: herencia de guerra. Poética y reflejos de la violencia en Horacio Castellanos Moya." *Istmo* 20 de noviembre de 2002. <<http://www.denison.edu/istmo/n03/articulos/moya.html>>
- Verduchi, Enzia. "Horacio Castellanos Moya: 'Todos somos criminales'". *Literate World*, 29 de noviembre de 2002. <http://www.literateworld.com/spanish/2002/escritormes/oct/w01/box1.html>

